O panorama por ele esboçado é suficientemente amplo para tornar irrelevante a justificação da fotografia em face da pintura, que o próprio Arago não deixa de tentar, e para indicar, em seus grandes traços, o verdadeiro alcance da invenção. "Quando os inventores de um novo instrumento", diz Arago, "o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o intrumento." Em grandes linhas, o discurso abrange o domínio das novas técnicas, da astrofísica à filologia: ao lado da idéia de fotografar as estrelas, aparece a idéia de fotografar um *corpus* de hieróglifos egípcios.

Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na *camera obscura*; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida. Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como jóias. Mas vários pintores as transformaram em recursos técnicos. Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões-postais, David Octavius Hill, retratista famoso, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias. Ele próprio tirava as fotos. E foram esses modestos meios auxilares, destinados ao uso do próprio artista, que transmitiram seu nome à história, ao passo que ele desapareceu como pintor. Mas alguns estudos são mais úteis para introduzir a nova técnica que esses retratos: imagens humanas anônimas, e não retratos. A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte".

PINTURA - V
CR 2002

Pequena história da fotografia

A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da *camera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo. Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado, o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva. É o que explica por que as questões históricas, ou filosóficas, se se quiser, suscitadas pela ascensão e declínio da fotografia, deixaram durante muitas décadas de ser consideradas. O fato de que tais questões começam hoje a tornar-se conscientes se deve a uma razão precisa. A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o apogeu da fotografia — a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar — ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Ora, este é o decênio que precede a sua industrialização. Isso não significa que desde aquela época charlatães e aproveitadores não se tivessem apoderado da nova técnica, com fins ... fizeram maciçamente. Porém

Deve-se notar, de resto, para compreendermos a forte influência exercida pelo daguerreótipo na época de sua descoberta, que nessa mesma ocasião a pintura ao ar livre estava começando a abrir perspectivas inteiramente novas aos pintores mais progressistas. Consciente de que desse ponto de vista a pintura tinha abdicado em favor da fotografia, Arago diz explicitamente em sua retrospectiva histórica sobre as primeiras experiências de Giovanni Battista Porta: "no que se refere aos efeitos provocados pela transferência imperfeita de nossa atmosfera, impropriamente caracterizados como *perspectiva aérea* — nem sequer os pintores mais experientes têm qualquer esperança de que a *camera obscura* (Arago quer referir-se à cópia das imagens que nela aparecem) possa ajudá-los a reproduzir exatamente esses efeitos". No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da *camera obscura*, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. A experiência adquirida em seu ofício original foi-lhes muito útil, embora o alto nível do seu trabalho fotográfico se deva mais à sua formação artesanal que à sua formação artística. Essa geração de transição só desapareceu gradualmente. Uma bênção bíblica parece ter favorecido esses primeiros fotógrafos: os Nadar, os Stelzner, os Pierson, os Bayard, chegaram todos aos noventa ou cem anos. Mas finalmente os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos, e quando, mais tarde, o hábito do retoque, graças ao qual o mau pintor se vingou da fotografia, acabou por generalizar-se, o gosto experimentou uma brusca decadência. Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas — grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da Faculdade e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa,

ıe a diferença entre a técnica e a magia é uma variável total-
ente histórica. É assim que, em suas surpreendentes foto-
'afias de plantas, Blossfeldt[2] mostrou no eqüisseto as formas
ais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episco-
al, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez
ezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico. Por
so, os modelos de Hill não estavam longe da verdade quando
iziam que "o fenômeno da fotografia" lhes parecia "uma
rande e misteriosa experiência", mesmo que se tratasse ape-
as da impressão de estarem diante de "um aparelho que po-
ia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com
m aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza".
)izia-se da câmara de Hill que ela mantinha uma discreta re-
erva. Mas seus modelos não são menos reservados; eles têm
ıma certa timidez diante do aparelho, e a regra de um fotó-
;rafo posterior ao período de apogeu, "não olhem jamais a
:âmara", poderia ter sido deduzida desses modelos. Com isso
ıão se quer aludir àquele olhar pretensamente dirigido para o
ɔróprio observador, que caracteriza, de modo tão importuno
ɔara o cliente, certas fotos de animais, bebês e homens, às
quais podemos opor a frase com que o velho Dauthendey se
refere ao daguerreótipo: "as pessoas não ousavam a princípio
olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzi-
das. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a im-
pressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na
imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para
todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos".

As primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse. Os jornais ainda eram artigos de luxo, raramente comprados, e lidos no café, a fotografia ainda não se tinha tornado seu instrumento, e pouquíssimos homens viam seu nome impresso. O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. Em suma, todas as possibilidades da arte do retrato se fundam no fato de que não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia. Muitas imagens de Hill foram produzidas no ce-

(2) Blossfeldt, Karl. *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*. Organizado e prefaciado por Karl Nierendorf. 120 reproduções. Berlim, 8/ (1928).

grafia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. Quando as publicações de vanguarda, *Bifur* ou *Variété*, mostram unicamente detalhes, sob títulos como *Westminster*, *Lille*, *Antuerpia* ou *Breslau*, representando, ora um fragmento de balaustrada, ora a copa desfolhada de uma árvore cujos galhos se entrecruzam de múltiplas maneiras sobre um poste de gás, ora um muro ou um candelabro com uma bóia de salvação na qual figura o nome da cidade, elas se limitam a levar ao extremo motivos descobertos por Atget. Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o "semelhante" no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Quase sempre Atget passou ao largo das "grandes vistas e dos lugares característicos", mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão,

haviam produzido uma florescência única do *mezzo-tinto*. Esse procedimento é uma técnica de reprodução que somente mais tarde se associou à da fotografia. Como no *mezzo-tinto*, nas fotos de um Hill a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra. Orlik fala da "condução luminosa sintética", provocada pelo longo período de exposição, que "dá a esses primeiros clichês toda a sua grandeza". Entre os contemporâneos da invenção, já Delaroche se referia à impressão geral "nunca antes alcançada, preciosa, não perturbando em nada a serenidade das massas". O mesmo pode se dizer do condicionamento técnico do fenômeno aurático. Em particular, em muitas imagens de grupo os personagens conservam ainda uma forma alada de "estarem juntos", tal como ela aparece transitoriamente na chapa, antes de desaparecer no "clichê original". É esse círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto. Por isso, salientar nesses incunábulos da fotografia sua "perfeição técnica" ou seu "bom gosto" é um erro de interpretação. Essas imagens nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*. Pois aquela aura não é o simples produto de uma câmara primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio. Pouco depois, com efeito, a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado off-set; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista. Desse modo, entrou na moda um tom crepuscular, interrompido por reflexos artificiais, principalmente na época do *Jugendstil*; apesar dessa penumbra, distinguia-se com clareza crescente uma pose cuja rigidez traía a impotência daquela geração em face do progresso técnico.

através de velhas formas, velhos instrumentos e velhas esferas de atividade, que no fundo já foram liquidados com o aparecimento do novo, mas sob a pressão do novo emergente experimentam uma floração eufórica. Assim a pintura futurista (estática) forneceu sua problemática, solidamente definida, à simultaneidade dos movimentos, à estruturação do elemento temporal, problemática que mais tarde destruiria essa mesma pintura; e isso numa época em que o cinema já era conhecido, embora ainda não compreendido em seu alcance... Do mesmo modo, podemos considerar, com alguma prudência, alguns dos pintores que hoje trabalham com meios descritivos e realistas (neoclassicistas e veristas) como precursores de uma nova forma de representação visual, que em breve utilizará apenas meios técnicos de natureza mecânica." E, segundo Tristan Tzara, em 1922: "Quando tudo o que se chamava arte se paralisou, o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e gradualmente o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de consumo. Ele tinha descoberto o poder de um relampejar terno e imaculado, mais importante que todas as constelações oferecidas para o prazer dos nossos olhos". Os fotógrafos que passaram das artes plásticas à fotografia, não por razões oportunísticas, não acidentalmente, não por comodismo, constituem hoje a vanguarda dos especialistas contemporâneos, porque de algum modo estão imunizados por esse itinerário contra o maior perigo da fotografia contemporânea, a comercialização. "A fotografia como arte", diz Sasha Stone, "é um terreno muito perigoso."

Se a fotografia se libera de certos contextos, obrigatórios para um Sander, uma Germaine Krull, um Blossfeldt, se ela se emancipa de todo interesse fisionômico, político e científico, ela é considerada "criadora". A tarefa da objetiva será a "visão simultânea"; o panfletário fotográfico aparece: "O espírito, dominando a mecânica, reinterpreta seus resultados mais exatos como símbolos da vida." Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, rigidamente, numa oposição morta, tanto mais a "criatividade" — no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é o espírito de contradição e cuja mãe é a imitação — se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas. Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua

dever à poderosa galeria fisionômica de um Eisenstein ou de um Pudovkin, e realizou esse trabalho numa perspectiva científica. "Sua obra é organizada em sete grupos, que correspondem à atual ordem social, e deverá ser publicada em 45 pranchas, com doze fotos cada uma." Até agora foi publicada uma seleção de 60 reproduções, que oferecem uma inesgotável matéria para a observação. "Sander parte do camponês, do homem ligado à terra, conduz o observador por todas as camadas e profissões, desde os representantes da mais alta civilização até os idiotas." Nessa tarefa imensa, o autor não se comportou como cientista; não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da "observação imediata", como diz o editor. Essa observação foi por certo isenta de preconceitos, e mesmo audaciosa, mas ao mesmo tempo *terna*, no sentido de Goethe: "Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria". É, pois, inteiramente natural que um observador como Döblin tenha destacado sobretudo os elementos científicos dessa obra, comentando: "Assim como existe uma anatomia comparada, que permite pela primeira vez obter uma concepção geral da natureza e da história do órgão, esse artista praticou a fotografia comparada, alcançando assim um ponto de vista científico situado além da fotografia de pormenores". Seria uma pena se as condições econômicas impedissem a publicação completa desse *corpus* extraordinário. Mas podemos oferecer à editora, além desse encorajamento de princípio, outro, mais concreto. Trabalhos como o de Sander podem alcançar da noite para o dia uma atualidade insuspeitada. Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos.

"Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados", escreveu Lichtwark, em 1907, removendo assim a investigação da esfera das distinções estéticas e transpondo-a para a das fun-

resentem a antítese das primeiras, conservaram seu signifi-
ado como uma veemente rejeição de todas as usurpações da
otografia artística. "Nesses dias deploráveis, uma nova in-
ústria surgiu, que muito contribuiu para confirmar a tolice
m sua fé... de que a arte é e não pode deixar de ser a repro-
ução exata da natureza... Um deus vingador realizou os de-
ejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias... Se for per-
nitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas fun-
ões, em breve ela a suplantará e corromperá completamente,
raças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão.
É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é
o de servir as ciências e as artes."

Mas o que nem Wiertz nem Baudelaire compreenderam,
no seu tempo, são as injunções implícitas na autenticidade da
otografia. Nem sempre será possível contorná-las com uma
reportagem, cujos clichês somente produzem o efeito de pro-
vocar no espectador associações lingüísticas. A câmara se tor-
na cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efê-
meras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo
associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, intro-
duzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas
as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográ-
fica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é
por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de
um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que
não seja o local de um crime? Não é cada passante um crimi-
noso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices,
descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? Já
se disse que "o analfabeto do futuro não será quem não sabe
escrever, e sim quem não sabe fotografar". Mas um fotógrafo
que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um
analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial
da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de
noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreó-
tipo, se descarrega de suas tensões históricas. É à luz dessas
centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordá-
veis, se destacam da escuridão que envolve os dias em que
viveram nossos avós.

1931